Винетките на заглавните страници на двете евангелия

Не само винетките и техните композиции, но и самият начин на рисуването им са поразително еднакви, макар двата ръкописа да са разделечени по време с поне 300 години. Освен това, изтъква Дер Нерсесян, видът винетки в двете евангелия е непознат от останалите византийски евангелия, дошли до нас, както се вижда от заглавните страници на евангелието от Матей (ил. 17).

При повечето евангелия на заглавните страници е изписано с калиграфски букви името на евангелиста[82], а над него е нарисувана винетка без негово изображение. Много рядко във винетката има някаква евангелска сцена: Рождество — във винетката за Матей, Кръщението на Исус — във винетката за Марко, Раждането на Йоан Кръстител или Благовещение — във винетката за Лука и Слизането на Христос в ада — във винетката за Йоан.[83]

Съвсем различно становище за заглавните винетки в Лондонското евангелие застъпва Екатерина Димитрова, която пише: „Въпреки че заглавките, сами по себе си, имат чисто декоративна функция, евангелистите в тези заглавки са представени по маниера на класическото начало като автори на евангелията — обща черта на византийското изкуство.“[84] И макар да не разпознава за кого се отнася надписът „ветхы денми“[85], като смята, че това е един от „портретите на библейски герои“, сред които включва и двата серафима между Исус Христос и евангелист Матей[86], авторката продължава: „Изкушаващо е да се развие идеята, че докато постигат в заглавките най-консервативния елемент на византийското изкуство, неподвижността на техния фон отразява подчертаната неизменна мъдрост на разказите на притчите (sic). Този вид заглавки с надписани портрети е остатък от

[82] Бдинското евангелие от средата на XIV век, вж. по-долу в текста.

[83] Der Nersessian, S., *цит. съч.*, стр. 261.

[84] Dimitrova, E., *The Gospels…*, стр. 36.

[85] „Изначалният Бог“, приблизителен превод — „еднакво стар с времето (с днитe)“, на гръцки „ὁ παλαιὸς ἡμερῶν“.

[86] Dimitrova, E., *цит. съч.*, стр. 36.

Ил. 17:
Париж. винетка на ев. от Матей

Лонд. винетка на ев. от Матей

общия стил на XI век. Заглавките в евангелията на цар Иван Александър са нов развой на този стил. Пищната декоративна схема с използването на ярки и еднакви по наситеност цветове върху златна основа, в контраст с неоцветената повърхност на фона на портретите в медальоните, създава ефект на стъклопис, който може лесно да се разграничи от народния плавен стил."[87]

Като оставим настрана общата неосведоменост на авторката на тези редове по предмета, за който пише, тя явно никога не е виждала и заглавните страници на Парижкото евангелие. Само на едно място в монографията си Екатерина Димитрова дава указания, че е чувала за Paris 74, в следното сюрреалистично описание: „Изобразяването на евангелистите като писатели преминава от заглавките до представянето на евангелието на техните ктитори. Този портрет на Иван Александър утвърждава, както е редно, единството на духовната и светска власт, въплътена в монарха — в контраст с по-ранно изобразяване на тази сцена във византийското евангелие от XI век (Paris, Bibliothèque Nationale, MS grec 74), което показва как евангелията се получават от един игумен".[88] Авторката трябва да е научила за Парижкото евангелие от двете странички, които Британската библиотека дава на желаещите да разгледат Лондонското евангелие, в които освен приведената кратка библиография са казва: „Фигурата на Иван Александър също така заменя игумена на Par. 74 в различни ситуации." Че тя не е запозната със собствената си библиография в края на монографията говори фактът, че частицата „Der" във фамилното име

[87] *Пак там*, стр. 41.
[88] *Пак там.*

Ил. 18:
Бдинско евангелие, заглавна страница на ев. от Лука

на Sirarpie Der Nersessian тя е пофранцузила на „de", пък е и добавила към името още едно „s": „S. de Nerssessian".[89]

Преобладаващите винетки на средновековните български евангелия, без образите на евангелистите, виждаме в Бдинското евангелие от средата на XIV век, преписано за митрополит Даниил от негов роднина (ил. 18).[90]

Четирите заглавни страници на Хилендарското евангелие на цар Георги II Тертер от 1322 г. следват една традиция, типична за много византийски евангелия след XI век (вж ил. 14) — от лявата страна на отворената книга е изобразен авторът на евангелието (сам или с този, който му диктува евангелския текст), а отсреща е първата страница на евангелието със скромна винетка (ил. 19).

Техниката на рисуване при винетките на четирите заглавни страници на Парижкото и Лондонското евангелие е една и съща — рисунката е нанесена върху златна основа, не направо върху пергамента, както е с всички останали миниатюри в Лондонското евангелие.[91] При сравнение на винетките в заглавната страница на евангелието от Матей можем да констатираме, че илюстраторите на Лондонското евангелие са били майстори на винетката; плетениците и в четирите винетки на Лондонското евангелие са изпълнени с голямо умение и не са точно копие на плетениците в прототипа. Цветовете в Лондонското евангелие са доста по-светли, което може да се дължи както на разликата във възрастта на двата ръкописа, така и на вида и качеството на боите.

[89] *Пак там*, стр. 64.
[90] Евангелието се съхранява в Британската библиотека, MS Add. 39625.
[91] Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 11.

„Анализът“ на винетките в цветното издание на миниатюрите от 1980 година е колкото телеграфичен, толкова и неверен: „Всяко отделно евангелие започва с богато и пищно украсена цветна винетка, в която са вписани образът на съответния евангелист и на някои библейски личности“.[92] И толкоз!

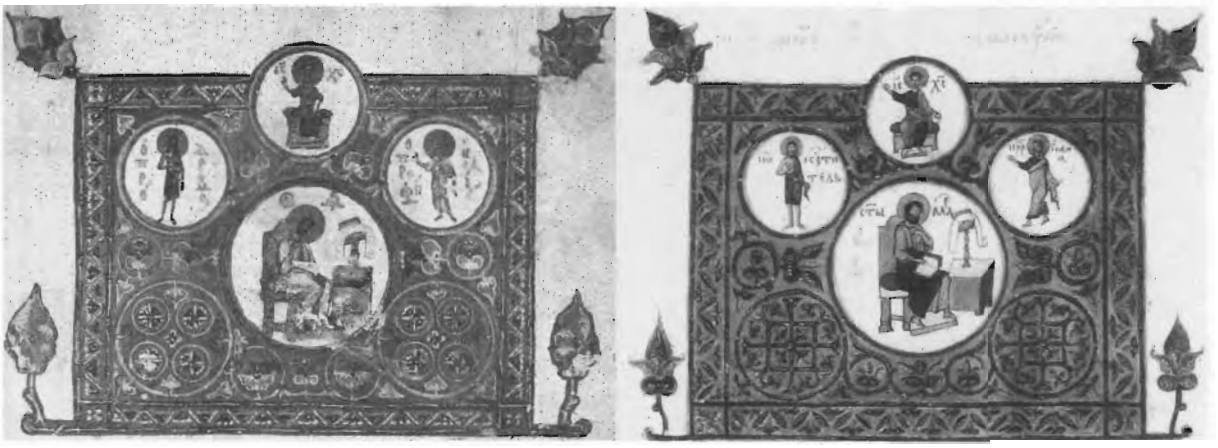
Създателите на винетките в прототипа са ги обединили с трите образа на Исус: Исус — Изначалният Бог („Ветхы денми“), Исус — Емануил („Бог с нами“) и Исус — Пантократор („Вседържител“).

В най-горния медальон на трите синоптични евангелия, от Матей, Марко и Лука, са нарисувани съответно Исус — „Ветхы денми“, Исус — „Емануил“ и Исус — „Пантократор“, а в трите медальона в заглавната страница на четвъртото евангелие под изображението на Йоан Богослов виждаме един до друг тези три образа на Христа, като „Пантократор“ е вляво, по-големият медальон с „ветхы денми“ — в средата, а „Емануил“ — вдясно. Този символизъм и единството на четирите винетки е убегнал на Богдан Филов, който неправилно интерпретира „ветхы денми“ като Бог Отец, а не Исус, Изначалният Бог.[93]

Богът-Отец, Богът-Син и Светият дух са изначални — това е „логос“ — Словото у евангелист Йоан:

Ил. 19:
Начало на евангелието от Матей, Хилендарски манастир

[92] Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 50.
[93] Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 35.



Ил. 20:
Заглавна винетка на евангелието от Марко

„В началото бе Словото, и Словото беше у Бога, и Бог беше Словото. То беше в начало у Бога. Всичко чрез Него стана, и без Него не стана нито едно от онова, което е станало. В Него имаше живот, и животът беше светлината на човеците. И светлината в мрака свети, и мракът я не обзе." (Йоан I, 1–5)

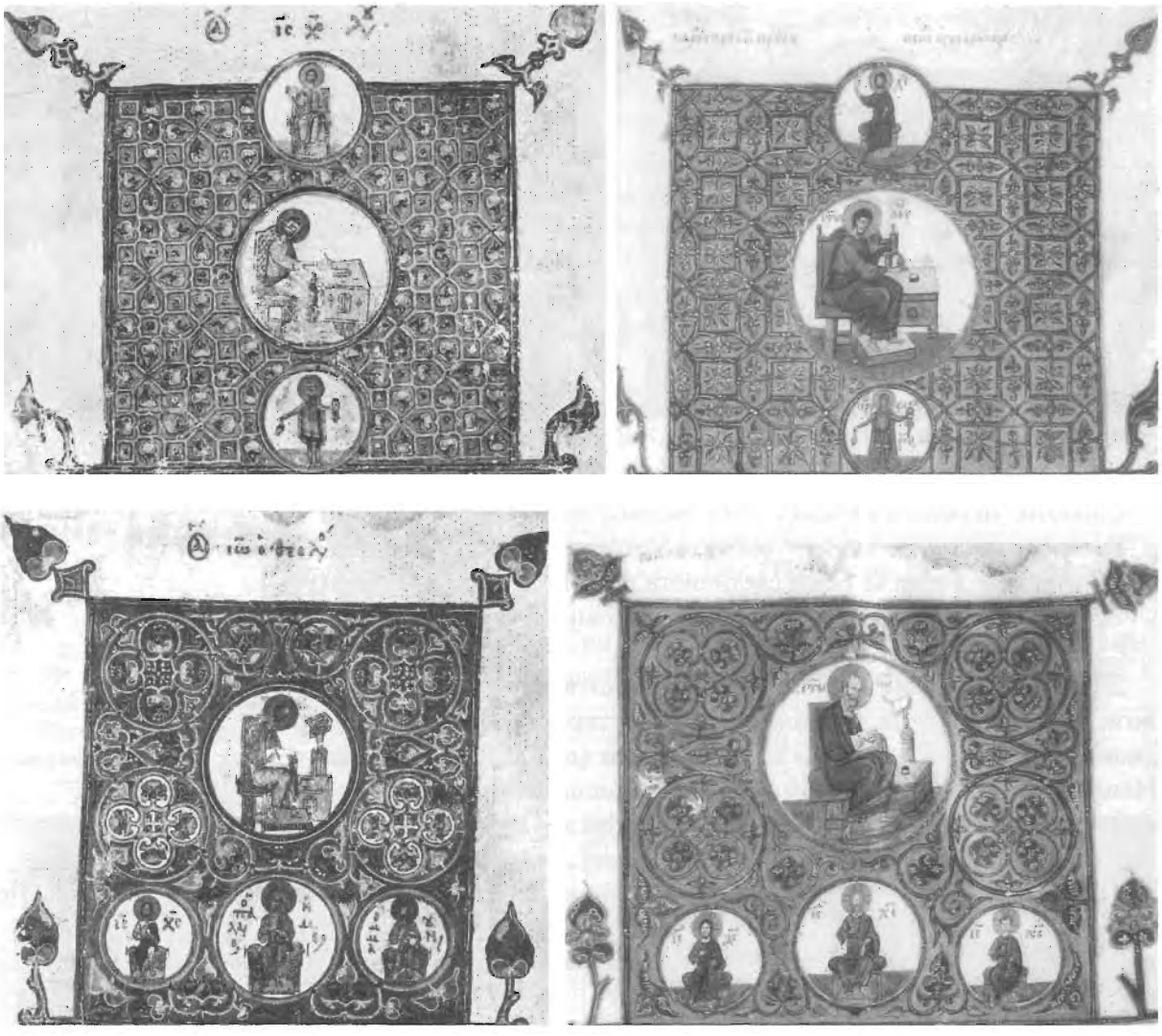
Давид, според един от популярните византийски евангелски пролози, поискал да види лицето на Бога, но старозаветният Бог казал: „никой не може да ме види и да оживее след това". Не е така обаче с Новия завет: тъй като никой не може да види лицето на Бога и да оживее, Бог взе лицето на човек, за да можем да Го видим и да живеем. Това, което пророк Иезекиил видял като „*изглед на подобието* на Господнята слава" (Ез. 1:21), ние видяхме като *славата* на Бога-Син: „И Словото стана плът, и живя между нас, пълно с благодат и истина; и ние видяхме славата Му, слава като на Единороден от Отца." (Йоан I, 14)[94]

Заглавната винетка на евангелието от Марко (ил. 20) представя Исус-Емануил в медальона над евангелиста. Георгиос Галаварис привежда коментар на Евтимий Зигавин (XII век), който отразява византийската концепция за Емануил („бог е с нас"): че това е декларация на онези, които вярват, че Христос, който е говорел и живял с хората, е настина бог; бог, който се явил на човеците и се смесил сред тях като човек.[95] Това е *въплътеното* слово: защото Неговото въплъщение, фактът, че бог е станал човек, направи да е възможно примирението на човека с бога-отец и спасението на човека.[96] Победилият

[94] GALAVARIS, GEORGE, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Виена, 1979, стр. 90–91; също в главата „Christ the Ancient of Days", *пак там*, стр. 93–100. Георгиос Галаварис, освен археолог, византолог и историк на византийското изкуство, е и утвърден художник в традицията на византийските зографи.

[95] GALAVARIS, G., *цит. съч.*, стр. 108.

[96] MILLET, GABRIEL, *La Dalmatique du Vatican*, Париж, 1945, стр. 78.



Ил. 21:
Заглавна винетка на евангелието от Лука

Ил. 22:
Заглавна винетка на евангелието от Йоан

смъртта Христос, „Вседържител“ (Пантократор), е седнал на трона си в медальона над евангелист Лука (ил. 21). Пантократор е образът на бога, който превъзхожда всичко — Суверен и Съдия, „неизменен образ на Онзи, който съществува“.[97]

Заглавната винетка на евангелието от Йоан (ил. 22) съдържа и трите образа на Исус в медальоните под изображението на евангелиста. Докато в Парижкото евангелие виждаме гръцките надписи от двете страни на образите на „Ветхы денми“ (в центъра) и „Емануил“ (вдясно), в Лондонското евангелие и в трите медальона отляво надясно — „Пантократор“, „Ветхы денми“ и „Емануил“ — е написано само съкратеното „ІС ХС“ (Исус Христос). Преписвачите на винетките са разбирали отлично символизма, вграден в тях. Андре Грабар интер-

[97] Galavaris, G., *цит. съч.*, стр. 100.

претира тази миниатюра като „дефиниция на Бога по отношение на вечността и времето“.[98] Или по думите в пролога от един анонимен византийски коментатор, и тримата са един: Изначалният бог, „Ветхы денми“, е станал видим за човеците, „Емануил“, и идва отново да ни съди като всемогъщ „Вседържител“.[99]

Винетките в прототипа на Парижкото и Лондонското евангелие са художествено превъплъщение на никейския Символ на вярата (325 г.):

„1. Вярваме в единия Бог Отец, Вседържител, Творец на небето и земята, на всичко видимо и невидимо;

2. И в единия *Господ Иисус Христос, Божия Син, Единородния, Който е роден от Отца преди всички векове*: Светлина от Светлина, Бог истински от *Бога истински, роден, не сътворен, единосъщен с Отца*, чрез Когото всичко е станало;

3. Който *заради нас, човеците, и заради нашето спасение слезе от небесата и се въплъти от Духа Свети и Дева Мария и стана човек;*

4. (Който) биде разпнат за нас при Понтий Пилат, и страда, и биде погребан;

5. *И възкръсна в третия ден* според Писанията

6. И възлезе на небесата, и седи отдясно на Отца;

7. *И пак ще дойде със слава да съди живите и мъртвите,* и царството Му не ще има край...“

Една напълно зряла вече Сирарпи Дер Нерсесян се връща към винетките в Парижкото евангелие към края на творческата си кариера.[100] За мене е очевидно, че през 1927 година, все още намираща се под силното влияние на Габриел Мийе, тя не е могла да види теологичното единство в тези четири винетки, а ги е разглеждала просто като предмет на изкуството. Георгиос Галаварис ни напомня, че това преди всичко е *идеологическо* изкуство — дълбоките идеи, кристализирани в предговорите към евангелията, дотолкова са доминирали византийския духовен живот, че ще е невъзможно да се отрече, че с тях са били пропити и художниците. „Тяхното присъствие в миниатюрите, пише Галаварис, не бива да изненадва човека на двайсетия век, защото тези идеи са се съдържали в текста на предговорите, които са били четени и наизустявани от художниците, преди те да композират или да изберат някоя готова сцена. Ако подхождаме към миниатюрите в духа на нашия век, ние ще игнорираме набожността на тези ху-

[98] GRABAR, ANDRÉ, „La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge“, *Actes VIe congrès int. études byzantines*, Bd. II, Париж, 1951, стр. 134.

[99] Цитирано по GALAVARIS, G., *пак там.*

[100] DER NERSESSIAN, S., „Recherches sur les miniatures du Parisinus gr. 74, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, Виена, 1972, стр. 109 сл.

дожници, познанието им на писанията на църковните отци и на църковните песнопения."[101]

Винетката с евангелист Матей съдържа още фигури — два серафима, поддържащи медальона с Изначалния бог, и старозаветните патриарси Аврам и Исак. С евангелието от Марко са свързани образите на Йоан Кръстител и пророк Исая; а с евангелието от Лука — кадящият пророк Захарий. Дер Нерсесян обяснява всички тези допълнителни фигури във винетките с евангелските текстове. Тя също ги свързва с божествените образи в медальоните над евангелистите.

Но японският историк на византийското изкуство Шигебуми Цуджи рязко оспорва това обяснение на Дер Нерсесян. Той счита, че евангелските текстове не са достатъчно обяснение за избора на тези образи, и застъпва становището, че този избор е повлиян от православната литургия и от други съвременни илюстрации, „свидетелстващи Богоявление".[102]

От своя страна Г. Галаварис отхвърля голяма част от аргументите на Ш. Цуджи и изтъква ролята на популярните в постиконоборческата византийска епоха *хипотези* и *пролози* в началото на четвероевангелията. Макар в Парижкото евангелие да няма предговори, много от тях са се знаели наизуст от илюстраторите на евангелия. Галаварис особено набляга на оригиналността на творците, създали винетките в прототипа на Парижкото евангелие.[103]

[101] Galavaris, G., *цит. съч.*, стр. 134–135.

[102] Tsuji, S., „The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris gr. 74", *Dumbarton Oaks Papers 29*, Вашингтон, 1975, стр. 173 сл.

[103] Galavaris, G., *цит. съч.*, стр. 98–99.

Портрети, портрети и не чак дотам „портрети“

И в Парижкото, и в Лондонското евангелие има портретни изображения. В Парижкото евангелие ясно е изобразен игуменът на Студийския манастир, Михаил, както в три от четирите евангелски разказа[104], така и в една от двете картини на Страшния съд, в евангелието от Марко.[105] Богдан Филов пише: „В края на всяко евангелие е даден пак образът на Ив. Александра заедно със съответния евангелист (табл. 41, 66, 102 и 134).“[106] Той обаче не споменава, че на същото място в Парижкото евангелие е изобразен цариградският игумен. Тази информация липсва също в подробното описание на съответствията на миниатюрите в двете евангелия.[107] Различията между Парижкия и Лондонския ръкопис в рисунките в края на евангелията са тривиални, както се вижда от миниатюра №175 в евангелието от Марко (ил. 23 и 24).

В тази миниатюра евангелист Марко благославя, в съответните ръкописи, игумена на манастира и цар Иван Александър; евангелист Матей подава евангелие на игумена и благославя царя (миниатюра 107); а Йоан Богослов подава евангелието си и на двамата ктитори (миниатюра 366).

Двамата ктитори са включени и в картината на „Страшния съд“, миниатюра 155 (ил. 25). В гръцката миниатюра долу вляво е игуменът — но със син нимб[108] — с още двама клирици зад него между седналите на тронове библейски патриарх Аврам с деца и Дева Мария, застъпващи се за душите на грешниците. В миниатюрата в бъл-

[104] Последните две страници на евангелието от Лука са били изгубени, затова няма сцена с игумена и евангелист Лука.

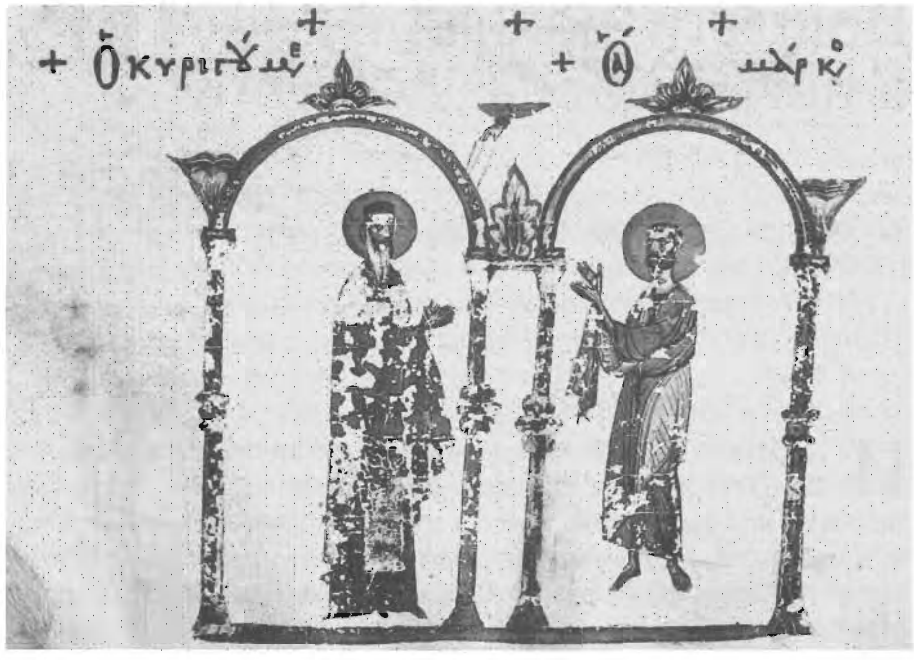
[105] Първата от двете миниатюри „Страшният съд“ в Лондонското евангелие е била изрязана преди пагинацията на ръкописа от Робърт Кързън; тя е трябвало да бъде на лист 75, който Филов условно нарича лист 74 bis (*цит. съч.*, стр. 4 и бележка под линия 1).

[106] Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 12.

[107] *Пак там*, стр. 34–56.

[108] За ореола и нимба като знак на святост или на богоизбрани личности вж.: Didron, Adolphe N. *Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages* (превод от френски, 2-ро издание), т. I, New York, 1968, стр. 98–128.

Ил. 23:
Игумен Михаил и евангелист Марко, Парижкото евангелие



Ил. 24:
Цар Иван Александър и евангелист Марко, Лондонското евангелие

гарското евангелие на същото място е изобразен цар Иван Александър, сам, със златен ореол около главата и с името му над ореола.

Няколкото листа преди заглавната страница на евангелието от Матей в Парижкия ръкопис липсват, затова е невъзможно да съдим дали и какви съответствия е имало в най-началните миниатюри на двете евангелия. Българското царско евангелие започва с двойна миниатюра на целите листи 2[v] и 3, която обикновено с основание се разглежда като една картина на царското семейство.[109] Макар да не се от-

[109] Вж.: Божков, Ат, *цит. съч.*, стр.73.

нася пряко към миниатюрите в Парижкото евангелие, тази двойна миниатюра може да ни помогне при търсенето на мястото, където е било създадено Лондонското евангелие.

От надписите над главите на изобразените лица научаваме кои са те. Отляво надясно на лист 2^{v} стоят прави в редица: младият Константин деспот, зет на великия цар Иван Александър; кера Тамара, деспотица и дъщеря царева; Кераца, дъщеря царева; и Десислава, дъщеря царева. Картината продължава на лист 3 с образа на Теодора, в Христа Бога вярна и новопросвещена царица и самодържица на всички българи и гърци; Иван Шишман цар, син на великия цар Иван Александър; Иван Александър, в Христа Бога верен цар и самодържец на всички българи и гърци[110] и Иван Асен цар, син царев. Трите царски дъщери, великият цар Иван Александър, новопросвещената му царица (покръстената еврейка Сара) и малкият цар Иван Шишман са стъпили на червени възглавници, докато Константин деспот и царчето Иван Асен — на черни. В дясната си ръка цар Иван Александър и малкият Иван Шишман държат царски скиптър, завършващ с кръст, което още през 1355–1356 година определя първия син от

Ил. 25:
Детайли от миниатюра „Страшният съд“

втория брак на царя като престолонаследник; всички останали държат в дясната си ръка деспотски жезъл без кръст. През лявата ръка на царя и престолонаследника е прехвърлен единият край на царския пояс, „акакията“.

Три неща привличат вниманието.

Първо, мястото на царя и царицата един спрямо друг. Във всички известни миниатюри от Палеологовия период отляво в картината е владетелят, а отдясно — до лявата му страна — е неговата съпруга.

[110] В думата „гръком“ има правописна грешка — „кръком“.

Миниатюра № 1: Царският зет деспот Константин и трите царски дъщери — деспотица Кера Тамара, Кераца и Десислава

Миниатюра № 2: Цар Иван Александър, царица Теодора и двамата царски синове — престолонаследникът Иван Шишман и Иван Асен

Ил. 26:
Типично представяне на владетели

Типична в това отношение е миниатюрата на император Константин Палеолог и императрица Ирина (ил. 26).[111]

Такова разположение виждаме в цариградските църкви „Св. София“ (Айя София) — император Константин IX Мономах и императрица Зоя, и „Св. Спас“ (Карие джамии) — император Исак Комнин и императрица Екатерина. Но в Боянската църква от 1259 г. местата на владетелите, севастократор Калоян и съпругата му Десислава, са разменени — също като в миниатюрата в Лондонското евангелие. Подобна е композицията на двата ктиторски портрета на царица Елена, вдовицата на Стефан Душан, и сина ѝ цар Стефан Урош в църквите в Матейче и Лесновския манастир. Не е ясно дали в случая се касае за някаква регионална традиция, или с такова композиционно решение в Лондонското евангелие, поставяйки двамата мъже — деспот Константин и цар Иван Александър — в двата края на обединената миниатюра, илюстраторът не е преследвал художествени цели.

[111] Lincoln College, ръкопис MS gr. 35, лист IV.

Второ. Обикновено в такива групови картини най-важната личност е нарисувана в най-левия край на композицията, където в нашата двойна миниатюра е Константин деспот, а не великият цар Иван Александър. Вече беше изказано предположение, че от тази размяна на местата трябва да подразбираме едно важно събитие в живота на деспота и младата му съпруга, което ги е поставило в самото начало на композицията — сватбата им.[112]

Трето. Загадъчната личност на новия зет на царя, деспот Константин. Богдан Филов изобщо игнорира художествените качества на образите в картината на царското семейство. Той вижда в нея един много ценен исторически източник за епохата и иска да извлече от него по възможност най-много информация. Поради твърде оскъдните и противоречиви данни от изворите, той се опитва да разреши загадките като археолог, който държи в ръцете си няколко парченца от счупена антична ваза. Но пред археолога има няколко други цели вази и той може да пробва на коя най-добре пасват отломките. Филов не разполага с такова помагало.

Филов предупреждава читателя, че предлаганата реконструкция за личността на царския зет Константин е много условна. „За неговата личност могат да се правят *само предположения*. *Най-вероятно* е, че тук се касае за владетеля на Кюстендил, Константин Драгаш, син на Деяна, който след смъртта на сръбския крал Стефан Душан в 1355 год. е управлявал Кюстендилското княжество заедно с брата си Иоана и с майка си Евдокия, сестра на Душана. След смъртта на майка си и на брата си, вероятно от 1379 год. нататък, Константин Драгаш е останал самостоятелен владетел на Кюстендилското княжество и загинал в сражението при Ровине през 1394 (sic!) година. Наскоро преди това, през 1393 год., неговата дъщеря Елена била омъжена за византийския император Мануила Палеолог.“[113]

---

[112] Spatharakis, Io., *The Portrait...*, стр 70.

[113] Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 14; тук Филов е повлиян от Йордан Иванов (*Северна Македония*, София, 1906, стр. 117–120). Изглежда, че приемането на хипотезата на Й. Иванов от Филов е било за българската историография нещо като „печат на одобрение“. Всъщност Й. Иванов не е първият, който изказва такова предположение. През 1878 г. Фьодор Ив. Успенски подхвърля тази идея в статия за славянските ръкописи в Лондон и Оксфорд, а бащата на македонизма Стоян Новакович я доразвива в статия от 1884 година за хералдичните обичаи в Сърбия. Иван Божилов е съгласен с критиките на тази теза и заключава: „Без да повтарям изложените вече аргументи (преди всичко на Б. Ферянчич), ще отбележа само, че по всяка вероятност Константин е бил виден търновски болярин, който след сватбата си с царската дъщеря Тамара е получил от своя тъст Иван Александър най-високото дворцово достойнство — деспот.“ Вж.: Божилов, Ив., *Асеневци (1186–1460). Генеалогия и просопография* (2-ро издание), София, 1994, стр. 215. Вж.: също Ферјанчић, Божидар, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Белград, 1960, стр. 141–155, 173–176. Ив. Билярски приема за факт, че деспот Константин е бил виден търновски болярин, роден около 1330–35 и починал преди 1371 г., и по всяка вероятност живял при двора в Търново. Вж.: Билярски, Иван, *Институциите на средновековна България*, С., 1998, стр. 72.

Първото препятствие пред тази хипотеза е недостатъчното познаване на личности през епохата. Ние даже не знаем колко феодални единици са съществували на Балканите в средата на XIV век и кои са били техните господари. Филов е чел само за един Константин деспот, без да знае даже кога му е било присвоено деспотското достойнство. Но той е готов и да го ожени за царската дъщеря, пък и да го разведе по-късно, за да може към 1371 година същата тази кера Тамара да бъде дадена от брат си Иван Шишман за жена на турския султан Мурад I. А това е второто препятствие. Църквата не дава така лесно разводи. Ако даваше, търновският цар Иван Александър щеше просто да се разведе по тихо по мирно с първата си съпруга, майка на Кера Тамара — влашката принцеса Теодора, а не да я заключи зад дуварите на манастир, за да може да вземе младата и богата еврейка Сара. Развод се е давал от църквата в три случая — неконсумиран брак (включително оттеглянето на един от съпрузите в манастир), невменяемост или прелюбодеяние. Едва ли търновският цар, пък и църквата, са можели да се съгласят Кера Тамара да бъде заклеймена като умопобъркана или развратница; освен това, как щеше да се съгласи султан Мурад да вземе такава съпруга!

Но има още едно парче от счупената ваза, на което Богдан Филов не е обърнал внимание: дрехите на младия царски зет. По целия му костюм е извезан хералдичният знак на Палеолозите — сребърен двуглав орел с отпуснати надолу криле (ил. 27).[114] Макар едноглав или двуглав орел да е бил използван от последните Комнини още през XII век като знак за принадлежност към императорския род, след изгонването на латинците от Цариград употребата на двуглавия орел като хералдичен знак се възстановява едва след 1301 година. Сам василевсът не е украсявал дрехите си с двуглав орел: златният орел е бил запазен за братя и сестри на императора, за императорските деца, внуци и племенници, а сребърният — за по-далечни роднини. Изглежда, че от колкото по-далечен род на Палеолозите са били византийските феодали, толкова по-пищно са се кичели с бродирани сребърни орли.[115]

---

[114] Йордан Иванов, който не е виждал Лондонското евангелие, погрешно описва орлите по дрехата на Константин като златни на червен фон (*пак там*), докато те са сребърни на черен фон. В опита си да идентифицират тези орли като хералдичен знак на рода на Неманичите, някои сръбски историци не взимат под внимание сребърния цвят на орлите — сръбските, появили се след 1399 година, са червени. А в хералдиката цветът не е без значение.

[115] Cernovodeanu, Dan, „L'étude de l'héraldique byzantine et post-byzantine", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32, 2, 1982, стр. 409–22. Вж. още Матанов, Христо, „Кой е бил деспот Константин от миниатюрите на Лондонското евангелие", *Исторически преглед*, 1985, 7, стр. 50, бележки под линия 25 и 26. Ферянчич, който дава най-подробни описания на церемонията в Цариград по удостояване с деспотско достойнство, не пише, че на византийските деспоти автоматично се е давало право да носят хералдичния знак на Палеолозите (*цит. съч.*, стр. 20 сл.). Но да допуснем за мо-

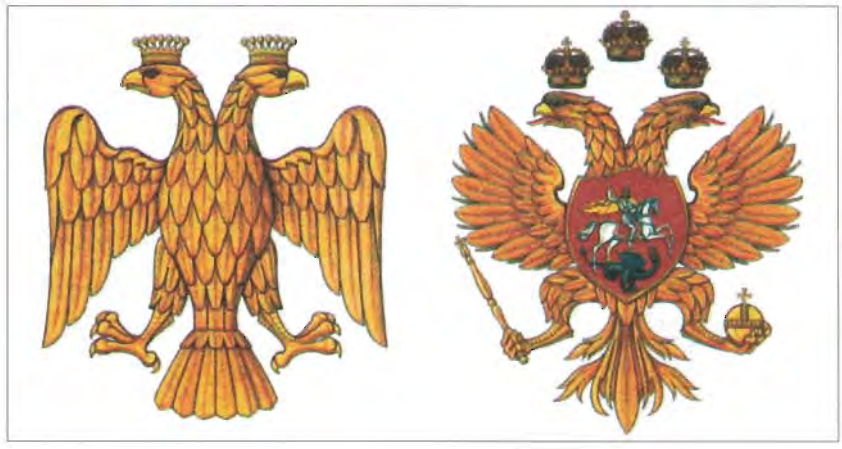
Ил. 27:
Константин деспот и висш византийски сановник с извезани Палеологови орли на облеклото

Дреха с извезан сребърен двуглав орел виждаме и в портрета на великия примикюр Йоан, съпруг на Анна Асенина Кондостефанина и син на великия доместик[116] Димитър Палеолог; портретното изображение на византийския велик примикюр (ил. 27) е използвано на корицата на второ издание на труда на Иван Божилов за Асеневците.[117]

мент, че заедно с деспотското достойнство са вървели като премиални и двуглавите орли на Палеолозите: първо, василевсът не е раздавал това дворцово отличие наляво и надясно; и второ, доколкото деспотското достойнство не се е предавало по наследство, не може да са се онаследявали и атрибутите, които са вървели с него. Фактът, че през XIV век двуглавият орел е бил много разпространен хералдичен знак във Византия, говори единствено за растящия брой на близки и далечни роднини на Палеолозите. В едно стратифицирано общество като византийското с неговия стриктно дефиниран код на облеклото, съобразно мястото на индивида в обществото, човек не е можел да си бродира по дрехите каквото си пожелае — също както днес на един сержант от армията не е позволено да си залепи на униформата генералски еполети.

[116] Примикюр — висш византийски чиновник, отговарящ за протокола и церемониите в двореца в Цариград; доместик — началник на дворцовата охрана.

[117] Божилов, Ив., *Асеневци...*, предна корица, стр. 340–345 и илюстр. 34. Отсъствието на корона над двете глави на орела в дрехата на Константин не бива да ни смущава: в случая имаме ярък контраст между един талантливо нарисуван портрет от натура на висш цариградски сановник и един шаблонно представен образ на млад



Ил. 28:
Двуглавият орел на Палеолозите

Ил. 29:
Двуглавите руски орли от 1472 и 1654 г.

През 1472 година златният Палеологов двуглав орел кацва и в Кремъл — идва като зестра на дебеланата Зоя-София[118], дъщеря на деспота на Морея (Пелопонес) Тома Палеолог и племенница на последния византийски император Константин IX Палеолог, заклан в двореца си от победителите османлии на 29 май 1453 година. Московският княз Иван III Василевич (прототипът на българския „Дядо Иван“[119]) веднага осребрява тази зестра — провъзгласява се за „Цар, Автократор и Вседържец Всея Руси“, законен наследник на Палеолозите и на византийския трон в Цариград. А за да не си помислят някои, че всичко това той дължи на втората си съпруга от Мистра, столицата на Морея, царят кара дворцовите летописци да изведат потеклото му чак от брата на първия римски император Октавиан Август; оттам тръгва руската държавна доктрина за Москва като „Трети Рим“ и „историческата мисия“ на Руската империя да върне на християнството древната столица Цариград.

Ето как изглеждат златните двуглави орли — на Палеологовата династия (ил. 28), и на руските царе Иван III и Алексей Михайлович, при когото московският орел разперва криле в 1654 г. (ил. 29).

Следи от поне два златни Палеологови двуглави орела се виждат и на червената възглавница, на която е стъпил цар Иван Александър — между двете му стъпала и в десния край на възглавница-

византийски аристократ. Художникът на Лондонското евангелие не само че не е виждал царския зет Константин, но по всяка вероятност не е виждал и дреха с извезани сребърни орли, които у него приличат повече на оскубани пилета. Впрочем, и Палеологовите орли под краката на търновския цар са също без коронки (вж. ил. 30).

[118] Булката Зоя била толкова дебела, че преспала на пода в първата нощ в Кремъл, след като счупила леглото, което ѝ било приготвено. Но размерите и теглото на Зоя Палеологина не ѝ попречили да има щастлив живот с цар Иван и да му роди, между 1474 и 1492 година, четири момченца и четири момиченца.

[119] Името на цар Иван (като приемник на последния византийски император) повече от три века се споменава, по инерция, с молитва за здраве и дълъг живот в началото на всяка църковна служба, наред с името на султана и патриарха в Цариград.

Ил. 30:
Цар Иван Александър, стъпил върху орли на Палеолозите

та (ил. 30).[120] Но тези орли имат друго, символично значение — че търновският цар е „цар на всички българи и гърци", че е бил победител в битки с Палеолозите.

При анализа на двойната миниатюра на царското семейство в цветното издание от 1980 г.[121] на част от миниатюрите в Лондонското евангелие се прилага съвсем различен подход от тоя на Богдан Филов. Филов приема всички изображения на лист 2^{v} и 3 за *портрети*, както си личи още от заглавието на пета глава в труда му: „Началните миниатюри с *портретите* на Иван Александра и на неговото семейство".[122] В изданието от 1980 г. историческата информация е сведена до минимум, с отправки главно към труда на Богдан Филов[123] и с резерви към достоверността на източниците за по-късната женитба на султан Мурад за Кера Тамара.[124] Затова пък са отделени почти четири и половина големи страници на художествен и психологически анализ на образите в миниатюрата.

В този текст до голяма степен се разграничават, макар да не са дефинирани, термините „образи" от „портрети": за портретно изображение се говори по отношение на цар Иван Александър, а за фигурите и лицата на останалите членове на царското семейство се използва думата „образи", с едно изключение на стр. 69.

[120] В цветното издание на Британската библиотека, фигура 11, златни орли на възглавницата не се виждат: вж.: Димитрова, Е., *цит. съч.*, стр. 19. На обложката на софийското издание от 1980 година, както и в репродукцията на стр. 83, илюстраторите на издателство „Наука и изкуство" очевидно са дорисували много ясно три златни орли на възглавницата: вж.: Живкова, Л., *цит. съч.* стр. 83 и цветната външна обложка на изданието.

[121] Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 66–70.

[122] Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 14.

[123] Интересно, в коя библиотека през 1980 година обикновеният български читател щеше да намери книгата на Богдан Филов или в коя книжарница можеше да си я купи?

[124] Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 67.

За да можем да разграничим наистина образи от портрети, ще трябва да разгледаме накратко опитите за установяване на твърди критерии за портрета във византийското изкуство в световната литература.[125]

Преди всичко, портретът трябва да представя реална личност; трябва да може да се идентифицира по надпис или по текста, сред който е нарисуван; художникът и нарисуваният трябва да са били на едно и също място, докато портретът е бил рисуван; копия се приемат за портрети само ако предишните условия са били спазени, а ако е оригинал, портретът трябва да е рисуван, докато личността все още е била жива. Други критерии се отнасят до голяма степен и до способностите на художника: портретът трябва да представя вярно отличителните белези на рисуваната личност; тази личност трябва да е нарисувана по начин, който прави невъзможно сбъркването ѝ с друга личност; като произведение на изкуството, портретът трябва да отразява духовните качества на личността.

Способностите на художника са от огромно значение: портрети на една и съща личност, рисувани от различни художници, може даже да не си приличат, но не защото личността си е променяла физиономията, а защото някои от художниците просто не са притежавали таланта и уменията на портретисти.

Едва ли можем да кажем, че миниатюристите на Лондонското евангелие са се справили успешно с петте портретни изображения на търновския цар в края на всяко евангелие (мин. 107, 175, 276, 366) и Страшния съд (мин. 155). Ако ги нямаше раздвоената брада, царските одежди, червената възглавничка под краката и короната, ореолът около главата и надписите, че това е цар Иван Александър, не винаги бихме се досетили кой е на картинката. Кое от тези пет изображения е истинският портрет на търновския цар или поне се доближава до обекта на рисунката (ил. 31)?

За сравнение ще дадем други три портрета на цар Иван Александър — от погребението на сина му Иван Асен в Манасиевата хроника от 1345 г., ктиторския стенопис над Костницата в Бачковския манастир (недатиран) и царския портрет на лист 3 на Лондонското евангелие от 1355–56 г. (ил. 32).

---

[125] Breckenridge, James D., *Likeness; a Conceprional History of Ancient Portraiture*, Евънстън (Илинойс), 1968, XVI + 293 стр.; Inan, Jale и Elizabeth Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Protrait Sculpture in Asia Minor*, Лондон, 1966, XXV + 244 стр.; Martin, F. D., *Art and the Religious Experience: the „Language" of the Sacred*, Люисбърг (Пенсилвания), 1972, 288 стр.; Spatharakis, Iohannis, *The Portrait in Byzantime Illuminated manuscripts*, Лайден, 1976, XVI + 288 стр. 182 илюстр.; Gombrich, Ernst H., *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation* (5-то издание), Лондон, 1977, XIV + 386 стр.; Galavaris, George, *The Illustration of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Виена, 1979, 170 стр. + 102 илюстр.; Gombrich, Ernst H. et al., *Image and Code*, Ан Арбър (Мичиган), 1981, 186 стр.; Walker, Susan, *Greek and Roman Portraits*, Лондон, 1995, 112 стр.

Мин. 107

Мин. 175

Мин. 276

Мин. 366

Мин. 155

Ил. 31:

Ил. 32:
Три портрета на цар Иван Александър

Първото наблюдение е, че в двата портрета от Манасиевата хроника и Бачковския манастир детайлите в лицето са нарисувани много по-релефно, отколкото в портрета в Лондонското евангелие. Второто наблюдение е, че личността в единия от тези два портрета едва ли е същата личност в другия портрет поради формата и дължината на носа, макар и в двата портрета рисуваният да е горе-долу на една и съща възраст. Трето, царските атрибути — короната, украсена със скъпоценни камъни, и нанизите мъниста, спускащи се от короната, са нарисувани съвсем схематично в Манасиевата хроника и Лондонското евангелие, докато от стенописа в Бачковския манастир добиваме впечатление, че са рисувани от натура. И четвърто, лицевите характеристики само в стенописа в Бачковския манастир и началото на Лондонското евангелие сочат към една и съща личност, въпреки че разликата във възрастта може да е към 10–15 години. При остарелия Иван Александър лицето е по-слабо и леко удължено, очите са хлътнали малко, но носът и веждите са същите. Основната разлика е, че образът на царя в евангелието прилича повече на икона, отколкото на реална личност; стилизирането се подсилва както от схематичното представяне на атрибутите на властта, така и от прилепената не съвсем на място глава върху тялото — малко към дясното рамо на царя.

Като вземем под внимание тези подробности и трудностите на миниатюристите да представят цар Иван Александър в полупрофил

Ил. 33:
Трите царски дъщери

Ил. 34:
Двамата царски синове

(мин. 107, 155 и 175) можем да стигнем до заключението, че те не са го рисували от натура, а от някакъв портрет „анфас“, донесен им от царския дворец на дъска или на лист хартия.

Допълнително доказателство, че *художникът никога през живота си не е виждал нито търновския цар, нито неговото семейство*, са останалите седем изображения на лица от царското семейство — всички те са шаблонни идеализирани образи на балкански феодали от XIV век, а не портрети на реални индивиди, които, ако срещнехме на улицата, щяхме да можем да разпознаем. За художниците е било много по-важно да нарисуват до най-малки подробности облеклото на тези индивиди и атрибутите на класовата им принадлежност, отколкото да придадат индивидуалните им лицеви характеристики (ил. 33 и 34).

На главите на зетя, деспот Константин, и на царския син Иван Асен са сложени деспотски корони, а на главата на „самодържеца на всички българи и гърци“ и неговия престолонаследник Иван Шишман — корони, подобни на короните на византийските императори. Но има и разлика — докато от двете страни на царската корона се спускат висулки със скъпоценни мъниста, при престолонаследника не виждаме такива. А короните на трите царски щерки са уникални в Палеологовото изкуство — те нямат паралели в други изображения на царски дъщери от епохата. Освен че короните са различни и от царските, и от деспотските, от страните им се спускат същите мънистени висулки като при царя. Интересното е, че в портрета на царя в Бачковския манастир висулките са само от мъниста, а в Лондонското евангелие те приличат на плитки с по няколко мъниста. Дали на царя са останали малко мъниста, като си ги е разделил с дъщерите си, или това е някаква фантазия на художниците?

Като се мъчи да ни убеди колко е бил гениален художникът творец на тези шаблонни и банални образи на балкански феодали от късния Палеологов период, авторът на изданието от 1980 година ни сервира следния брътвеж:

> „Тази натрапчива на пръв поглед статичност, граничеща с условна декоративност... инфантилността на жестовете и позите... зад замръзналите и сковани пози ни гледат втренчено живи погледи... условната застиналост и еднообразност в позите...творческа безпомощност... сухото и плоско третираните фигури... лицето на „новопросвещената царица „Теодора, втората жена на Иван Александър, е нарисувано с най-общи щрихи... докато другите портрети са рисувани с най-общи щрихи и обобщено... ако съпоставим тяхната величествена статичност с живото изписване на лицата... авторът на миниатюрите се разкрива пред нас като забележителен, талантлив художник на своето време, с възможност за големи психологически и художествени обобщения.“[126]

Това обаче не е нищо! На читателя се поднася една *историопсихология*, която може да се конкурира за първо място в такъв вид литература. Ето какво можем да научим от тези лица, рисувани с „най-общи щрихи“ и „обобщено“:

Най-малката царска щерка Десислава:

> „Нейните широко отворени очи, свитата малка уста, облото лице разкриват пред нас едно любопитно дете, преждевременно състарено под тежките царски одежди.“[127]

---

[126] Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 66–69.
[127] *Пак там*, стр. 67–68.

Ил. 35:
Царският зет, юношата деспот Константин, „безсилен да контролира съдбата си“?

„Новопросвещената“ царица Теодора:

> „Художникът с лекота разкрива образа на студена, властна жена с втренчени очи, уверена в своето царско достойнство и превъзходство.“[128]

А историко-психоанализът на царския зет Константин (ил. 35) по шаблонното изображение на един накичен с Палеологовите сребърни орли юноша, чието ляво ухо е прилепено към лицето доста по-високо от дясното, с едва започнали да прощръкват мустачки и с мъх вместо брада на лицето си, е добил космически измерения:

> „Страдалческият лик на зетя на Иван Александър, деспот Константин, разкрива пред нас чувствителен и съзерцателен тип, вглъбен в своите лични преживявания човек, безсилен да контролира своята индивидуална съдба и тази на своето деспотство. Характеристиката на образа е подсилена от умелото съпоставяне на златистата жива коса, която пада на плавни вълни, бледото опънато лице, което вътрешното вглъбяване е издължило, и замечтания поглед, блуждаещ в небитието.“[129]

---

[128] *Пак там*, стр. 69.

[129] *Пак там*, стр.67. За съжаление Христо Матанов в изчерпателната си статия за деспот Константин от 1985 година, в която обосновано отхвърля връзката между царския зет в миниатюрата и велбъждкия владетел Константин Драгаш (загиналия като турски васал в битката при Ровине дядо на последния византийски император), споделя това и пише: „Художникът, който е рисувал портрета на царското семейство, е наситил образа на деспот Константин с много индивидуални черти, които разкриват чувствителен и съзерцателен млад мъж, вглъбен в личните си преживявания, безсилен да контролира своята индивидуална съдба“ (цит. съч., стр. 50).